

Michael Rössner

**“Latin Literatures’ New Look” im “alten” Europa.
Zur Rezeption der neuesten lateinamerikanischen
Literatur vor dem Hintergrund der alten
Stereotypen aus der Boom-Zeit**

Kein Zweifel – und allein die Tatsache dieses Kolloquiums legt Zeugnis dafür ab –, in der Selbst- und Fremdwahrnehmung der lateinamerikanischen Literatur ist rund um den Jahrtausendwechsel einiges in Bewegung geraten. Was schon länger als ein dumpfes Unbehagen mit den vorhandenen Paradigmen beziehungsweise eher wohl Verkaufsetiketten spürbar war, hat Mitte der 1990er Jahre zu einer klaren Distanzierung der “neuen Generation” von den alten Schreibweisen geführt.

Welche Schreibweisen waren das nun? Es erübrigt sich wohl, noch einmal ausführlich zu rekapitulieren, unter welchen Etiketten die lateinamerikanische Literatur – vor allem in Europa und in den USA – lange Zeit präsentiert wurde. Magischer Realismus, *lo real maravilloso americano*, ein kultureller *Mestizaje*-Begriff; allerdings gab es neben diesem *Mainstream* auch eine zwar marginalisierte und regional begrenzte, nichtsdestoweniger auch in den USA und in Europa (zumindest in Frankreich) rezipierte und dann in der Figur von Cortázar auch mit dem *Mainstream* verbundene zweite Richtung: die argentinische *literatura fantástica* um Borges, Bioy Casares und viele andere. Das dritte Element, üblicherweise wesentlich stärker mit dem zuerst genannten Rezept des magischen Realismus verbunden, war das politische Engagement in einer bipolaren Welt, erst für die kubanische Revolution, dann – nach dem Fall Padilla – zumindest gegen die Militärdiktaturen der 1970er Jahre.

Dieses Paradigma, geprägt von den Großen der ersten Generation (Asturias, Carpentier mit einer stärkeren Betonung des “authentischen Elements”), fortgeführt unter Aufnahme vieler älterer Traditionen der europäischen, vor allem französischen Erzählliteratur von den Jünge-

ren (García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes und andere, in gewissem Umfang auch von Julio Cortázar), mündete, wie wir wissen, in das sich totlaufende Wiederholen von Erfolgsmustern, das die nächste Generation schon längere Zeit abschätzig als *macondismo* bezeichnet hat, während es in der US-amerikanischen wie der europäischen Rezeption noch immer die Auswahl der zu übersetzenden Werke ebenso wie deren Vermarktung bestimmte.

Dass diese Übernahme der – wenn auch zunächst von den Autoren selbst und von einem Teil der lateinamerikanischen Kritik propagierten – Formel nicht ganz unschuldig war, habe ich mehrmals nachzuweisen versucht (zuerst: Rössner 1988, zuletzt: Rössner 2005). Vor allem mit dem Repertoire der postkolonialen Kritik lässt sich zeigen, wie hier eine tatsächlich koloniale Wirtschaftssituation entstand: Die Peripherie produziert mit ihrer „erzählerischen Urkraft“ Konsumgüter für das Zentrum, das sie dann entsprechend vermarktet und auch (in Form der akademischen Kritik) weiterverarbeitet. Dennoch: Als die Diskussionen über Borges und den nicht zuerkannten Nobelpreis noch engagiert geführt wurden, stellten sich sowohl die offiziellen Vertreter des Booms wie auch die meisten ihrer europäischen Apologeten eindeutig hinter dieses Paradigma: Borges wurde als „europäischer Autor“ definiert, der Lateinamerika den Rücken zuwende – lateinamerikanische Themen für lateinamerikanische Autorinnen und Autoren (wenn möglich natürlich gepaart mit einem politischen Engagement für die Unterdrückten), das ist lange Zeit hindurch auch für jene Vertreter der nachfolgenden Generation, die sich dem kommerziellen *macondismo* verweigerten, Richtschnur ihres Schreibens gewesen.

Mehr noch als das war sie es für die Rezeption: Selbst die Autoren der jüngeren Generation, die sich wie João Ubaldo Ribeiro (*Ein Brasilianer in Berlin*) darüber lustig machten, dass man sie hierzulande nach ihren indianischen Vorfahren und ihrer Hängematte im Urwald fragte, haben sich im Wesentlichen an den „Kanon“ des „Eigenen“ gehalten und wurden üblicherweise durch den Hinweis auf Einflüsse von oder Parallelen zu den kanonisierten „magischen Realisten“ verkaufbar gemacht. Ja, das Paradigma lateinamerikanischer Literatur ist nach dem Ende des Booms sogar als Etikett zur Propagierung anderer „neuer Literaturen“ (von Rushdie bis zu manchen Afrikanern) verwendet worden.

Die *nueva novela histórica* rund um 1992 hat, wie ich am Beispiel von Fernando del Paso *Noticias del Imperio* und später von Abel Poses *Los perros del paraíso* gezeigt habe (Rössner 1991; 1992), diese Situation und das Unbehagen daran in raffinierter Subversion auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie die Rollen vertauschte und die magischen Elemente in Europa, die rationalen in Amerika ansiedelte. Dennoch ist es erst der Generation der rund um das magische Jahr 1968 (und damit auch rund um das Erscheinungsjahr von *Cien años de soledad*) geborenen Autoren vorbehalten geblieben, dieses Paradigma programmatisch zu sprengen und an seine Stelle etwas Neues zu setzen.

Am lautesten und daher am hörbarsten – zumindest in den USA und jenseits des Atlantiks – taten das Mitte der 1990er Jahre die Autoren, die Gruppen bildeten und Manifeste oder manifestähnliche Texte publizierten, in denen sie sich scharf von dem *macondismo* der Boom-Epigonen distanzierten. Die beiden Gruppen, die dadurch am bekanntesten geworden sind, sind die Gruppe um den Chilenen Alberto Fuguet mit ihrer Anthologie *McOndo*, in der sie programmatisch die Literatur “globalisierter”, das heißt von einer starken US-amerikanischen und “bastardisierten” Medienkultur geprägter Großstädte proklamieren, und die mexikanische Gruppe “Crack” um Jorge Volpi, Ignacio Padilla und andere, die ein weniger eindeutiges Programm vorgelegt haben, in ihrem fünfstimmigen “Manifest” aber neben den “Großen” der eigenen Tradition zahlreiche mitteleuropäische Autoren als Vorbilder anführen und in der Praxis am ehesten durch die kosmopolitische Ausrichtung eines Jorge Luis Borges geprägt erscheinen.

Auf eben diesen Borges – einst Außenseiter des Booms – rekurrieren auch einige andere Autoren, die in den letzten Jahren “entdeckt” wurden wie der jüngst verstorbene Chilene Roberto Bolaño (der freilich fast noch einer anderen Generation angehört) oder der neue Star der argentinischen Literatur, Federico Andahazi. Auf diese beiden und die beiden zuvor erwähnten Gruppen will ich mich bei dem notwendigerweise gedrängten Panorama der Rezeption im deutschen Sprachraum, das ich hier ausführe, konzentrieren.

Mit der “McOndo”-Gruppe zu beginnen liegt nahe, nicht nur, weil sie eine bereits in der mexikanischen “Onda” wahrnehmbare Abkehr vom exotischen Tropikalismus und eine Hinwendung zur Jugendkultur aufzunehmen und zu verstärken scheint, sondern vor allem, weil

sie mit dem Vorwort zu ihrer Anthologie den wohl griffigsten (und bösesten) Text zu der oben beschriebenen "kolonialen" Rezeptionsperspektive vorgelegt hat. In diesem Prolog zu der gemeinsam mit Santiago Gómez herausgegebenen Anthologie *McOndo* (hinter deren Namen sich natürlich eine spöttische Anspielung auf García Márquez' Dorf Macondo aus *Hundert Jahre Einsamkeit* verbirgt) von 1996 erzählt Alberto Fuguet eine angeblich wahre Geschichte: Bei einer Schreibwerkstatt in Iowa werden drei junge lateinamerikanische Autoren aufgefordert, eine Kurzgeschichte für eine Zeitschrift zu verfassen. Zwei Geschichten werden dann jedoch abgelehnt, und zwar mit der seltsamen Begründung: "Diese Texte könnten in jedem Land der Ersten Welt geschrieben worden sein." Diese entlarvend offene Zurückweisung der Lateinamerikaner auf ihren angestammten Platz als "Exoten" wird zum Ausgangspunkt für das neue Selbstverständnis, das sich zunächst in einer ironischen Verweigerung gegenüber der angeblich für Lateinamerikaner unumgänglichen kollektiven Identitätsfrage äußert:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial (Fuguet/Gómez 1996).

Und doch geht es um eine kollektive, nämlich generationstypische Erfahrung – trotz der Negation der "esencialismos reduccionistas" ist nämlich unmittelbar darauf von einem gemeinsamen "gran país *McOndo*" die Rede, das in den von US-amerikanisierter Alltagskultur geprägten Riesenstädten des Kontinents zu suchen sei:

Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En *McOndo* hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (Fuguet/Gómez 1996).

Und in der Folge wird das alte Selbstbild Lateinamerikas erneut als ein Produkt der Rezeption – diesmal der akademischen und der verächtlich als "intelligentsia ambulante" bezeichneten Intellektuellen der Boom-Generation – dargestellt, durch das ein wichtiger und nun zurückzugewinnender Teil der lateinamerikanischen Kultur – eben der

durch (“bastardisierte”) Populärkultur, Medien, globalisierte Fernseh- und Film-Bilder geprägte Teil – verdrängt worden wäre; und gerade diesen Teil nennt Fuguet “híbrido”:

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá?, ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. [...] ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martín, Selenia, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. [...] Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje (Fuguet/Gómez 1996).

Keine Frage, diese neue Art des *mestizaje* der jungen Generation ist ein Produkt der Medien, die natürlich US-amerikanisch dominiert, aber zugleich lateinamerikanisch “bastardisiert” sind:

El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica (Fuguet/Gómez 1996).

Die dadurch geprägte Literatur unterscheidet sich freilich beträchtlich von dem nicht ohne Spott in einem Zitat des chilenischen Lyrikers Oscar Hahn als “Rache für die Glasperlen des Kolumbus” dargestellte Export-Literatur des “realismo mágico para la exportación (que tiene mucho de cálculo)”. Worin aber besteht sie, außer in der Teilhabe an einer bereitwillig akzeptierten Globalisierung? Als Elemente der “bastardisierten, hybriden” Kultur Lateinamerikas werden bewusst nicht nur die verdrängten Elemente der “internationalen Populärkultur” genannt, sondern auch die Folklore, der Fernsehsender “MTV latina” ebenso wie Borges (gerade Borges!).

In dieser “McOndo”-Vision wird offenbar der ehemalige “continente mestizo” sozusagen zu dem privilegierten Territorium der globalisierenden Tendenz zur Begegnung des Eigenen und des Fremden, zur Hybridisierung durch ständige De- und Re-Territorialisierung der kulturellen Elemente, zu einem Paradies der Dekonstruktion und des kulturellen Nomadentums.

Allerdings ist dieses Nomadentum offenbar nicht beliebig, sondern weist eine deutlich panamerikanische (Nord-Süd-)Tendenz auf, was zudem der lebensweltlichen Realität der Autoren (Alberto Fuguet und der Bolivianer Edmundo Paz Soldán leben teilweise in den USA)

und einer weiteren neuen Tendenz des lateinamerikanischen Selbstverständnisses entspricht: der Einbeziehung der sich neu formierenden *Latin Culture* im Inneren der einzigen verbliebenen Supermacht. Gemeinsam mit Paz Soldán hat Fuguet daher nach *McOndo* eine Anthologie unter dem Titel *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000) herausgegeben, die erstmals in einer zwischen den USA und Lateinamerika vermittelnden Perspektive spanischsprachige US-amerikanische Autoren vorstellt.

Dieses Interesse ist mittlerweile reziprok, denn Alberto Fuguet hat seinen Platz im Zentrum erobert: Er prangte im Mai 1998 auf dem Titelbild von *Newsweek* mit der Unterschrift: "Latin Literature's New Look", wobei in zwei Artikeln dem *Newsweek*-Leser erklärt wurde, der magische Realismus wäre nun endgültig tot und "McOndo" wäre der neue Weg; und 1999 wählten die Zeitschrift *Time* und der Sender CNN den Autor gar zu einem der 50 "Leader des Kontinents im neuen Jahrhundert" – eine Ehre, die außer ihm im Bereich der Literatur nur noch der brasilianischen Autorin Patricia Melo zuteil wurde. Auf Deutsch gibt es, wenn ich richtig recherchiert habe, bislang keinen einzigen Text von Fuguet und auch keinen von Paz Soldán. Die amerikanisierte Hybridkultur von "McOndo" scheint für die deutschen Leser oder zumindest für die deutschen Verlage einstweilen nicht interessant zu sein – so etwas bezieht man offenbar direkt aus dem Zentrum oder produziert es selbst.

Nun zur zweiten Gruppe, die sich stärker als Gruppe verstanden und präsentiert hat: "Crack" begann als kleiner Kreis ausschließlich mexikanischer Autoren, die von den Vertretern der Kritik weitgehend abgelehnt und boykottiert wurden. Der ursprüngliche Kern besteht aus drei Schriftstellern, von denen einer (Eloy Urroz) 1966, die anderen beiden, Jorge Volpi und Ignacio Padilla, im für die Vorgängergeneration "mythischen" Jahr 1968 geboren sind. Kein Wunder also, dass für sie nicht mehr die 68er-Nostalgie beziehungsweise das Trauma des Massakers von Tlatelolco in diesem Jahr bestimmende Erlebnisse darstellen, sondern vielmehr das Jahr 1989, der Fall der Mauer und der Zusammenbruch der Sowjetunion; nicht von ungefähr enden die beiden Romane, die die Gruppe mit einem Schlag in Spanien berühmt gemacht und den "Premio Biblioteca Breve" (1999) beziehungsweise "Primavera" (2000) gewonnen haben, Volpis *En busca de Klingsor* und Padillas *Amphitryon*, in diesem Jahr 1989. Was sie aber erzählen,

das sind Geschichten, die weder in Macondo noch in “McOndo” spielen, sondern vorwiegend im mitteleuropäischen Raum zwischen 1914 und dem Fall der Berliner Mauer angesiedelt sind – ohne jeden Bezug zu Lateinamerika.

Man kann diese bewusste Abkehr von “typisch lateinamerikanischen” Themen, wie das in der Boom-Kritik an Borges üblich war, als Verweigerung gegenüber der Realität des Subkontinents deuten, aber auch als neu gewonnenes Selbstbewusstsein des lateinamerikanischen Intellektuellen, der sich eben nicht mehr auf “eigene Themen” beschränken lässt. Letztere Intention nehmen die Autoren jedenfalls programmatisch in Anspruch, wenn sie sich auf Borges’ berühmte Aussage (in “El escritor argentino y la tradición”, 1932) berufen, der zufolge die Lateinamerikaner wie die Juden das Recht hätten, nicht über eine isolierte nationale Kulturtradition, sondern über die gesamte europäische Kultur zu verfügen.

Wenn man hier also von Hybridität sprechen wollte, dann wohl eher im Sinn einer “Dekonstruktion und Rekodifizierung geltender Machtdiskurse”, wie ich sie ähnlich für Fernando del Paso beschrieben hatte; der lateinamerikanische Blick auf Europa ist bei den “Crack”-Autoren nicht mehr bewundernd, aber auch nicht mehr ausschließlich ironisierend, er ist vielmehr durch eine gewisse souveräne Unabhängigkeit bei der Anverwandlung des Fremden geprägt, wie sie ursprünglich den kolonialen Blick der europäischen Autoren ausgezeichnet hatte. (“Ich habe mir mein München und mein Salzburg gemacht, wie ich es brauchte”, so Padilla mündlich bei einer Lesung und Diskussion im Wiener Instituto Cervantes 2002.)

Ganz offensichtlich ist “Crack” auch nicht als ein einheitliches und fundiertes Programm entstanden, sondern an eine gute alte mexikanische Tradition anschließend im Kaffeehaus:

1995 habe ich mich mit einigen Freunden im Kaffeehaus getroffen, wir haben ein paar Gemeinsamkeiten entdeckt und beschlossen, eine Reihe von Romanen unter der allgemeinen Bezeichnung “Crack-Romane” zu lancieren, denn wir wollten, dass sie sich von dem lateinamerikanischen “Boom” unterscheiden sollten,

erzählt Volpi 2000 in einem Interview. Dieser Bezug auf den Boom kann zunächst nur ironisch verstanden werden: Im rein Ökonomischen stellen die jungen Autoren dem Verkaufs-“Boom” ihren programmierten Misserfolg (“Crack”) gegenüber; etymologisch wiederum steckt in

“Crack” das Schlüsselwort der Avantgarde (Bruch beziehungsweise Riss), und auch darin ähneln die jungen Mexikaner der historischen Avantgarde, dass sie sich eben nur darüber, über den Bruch mit der Tradition, nicht aber über die Details der neuen Ästhetik, einig sind. Womit gebrochen werden soll, das ist freilich auch nicht der historische Boom als solcher, sondern es sind die Epigonen: “Wir haben ein Erbe mitbekommen, das uns direkt mit Autoren wie Gabriel García Márquez oder Mario Vargas Llosa oder Carlos Fuentes verbindet und uns von allen nachfolgenden Imitatoren trennt”, verkündet etwa Ignacio Padilla im Interview. Das eine Element der *nueva novela*, der für den Boom typische Anspruch auf experimentelle, anspruchsvolle Schreibweisen, das Verlangen nach einem *lector-cómplice* im Sinne Cortázars, soll also aufrecht erhalten werden, nur von der eingespielten, mechanisierten Wiederholung immer derselben Themen und Schreibweisen, gemischt mit jener falschen Selbstcharakterisierung für den Export, die exotistische Vorstellungen von außen als Identitätsfindung ausgibt, distanzieren sich die mittlerweile fünf “Crack”-Mitglieder (neben den erwähnten Volpi, Urroz und Padilla noch Ricardo Chávez Castañeda und Pedro Angel Palou), als sie 1996 ein Manifest vorstellen (*Manifiesto del Crack*).¹

In diesem Manifest wird der oben angedeutete lose Gruppencharakter schon rein äußerlich dadurch betont, dass es fünf völlig getrennte, individuell mit Namen gezeichnete Textstückchen sind, die auch ganz verschiedene Struktur und Perspektive aufweisen: Pedro Angel Palou etwa entwirft ein durchaus ernst zu nehmendes und nicht wie einst in der Avantgarde vor allem von Provokation des Lesers geprägtes poetologisches Konzept auf der Grundlage von Italo Calvinos *Sechs Vorschlägen für das kommende Jahrtausend*, in dem unter anderem von der Bedeutung gerade der sprachlichen Form und dem hohen ästhetischen Anspruch die Rede ist. Eloy Urroz schreibt eine historische “Genealogie des Crack”, in der Augusto Yáñez und Juan Rulfo als Urväter des neuen mexikanischen Romans ebenso vorkommen wie die bedeutenden Romane von Fuentes und Fernando del Paso, aber auch Cortázars *Rayuela*, Onettis *La vida breve* und García Márquez’ *Cien años de soledad*.

1 Zitate in der Folge nach der Web-Version unter: *Manifiesto del Crack*. <<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>> (18.05.2006).

Ignacio Padilla schließlich fügt den Namen hinzu, der in den bislang vorliegenden Texten der Gruppe als Modell die größte Relevanz zu besitzen scheint: Jorge Luis Borges, und dazu kommt nicht von ungefähr noch der – vielfältige – Fernando Pessoa, eine Art Ikone der neuen Hybridität, die die De-Territorialisierung zum Prinzip erhebt, denn Padilla entwirft eine Art poetisches Programm des *In-between*, für das er den Begriff “estética de dislocación”, “Dislozierungs-Ästhetik”, prägt, was er unter Verwendung von Michail Bachtins Chronotop-Begriff wie folgt erklärt:

[...] en realidad, lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno. Del comic hemos tomado lo que accidentalmente hicieran, hace más de medio milenio y en forma accidental, los refundidores del Amadís de Gaula y lo que, sólo hace cinco años, ha hecho el austríaco Ransmayr al situar a su Públio Ovidio Nason frente a un ramillete de micrófonos. La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedio de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos (*Manifiesto del Crack* 2000).

Auch hieraus ergibt sich notwendigerweise eine Absage an den durch klare “locación” geprägten Lateinamerikanismus der Macondo-Generation, auch hier wird er durch die Massenmedien und die globalisierte Informationsgesellschaft gerechtfertigt. Aber in den bewusst völlig verschiedenen Kulturbereichen und Zeiten entnommenen Modellen (vom Comic bis zum Ritterroman) taucht etwas auf, was man bei Fuguet und seiner Gruppe wohl kaum finden würde: der Name eines mitteleuropäischen Autors, und das ist, wie ich meine, für die besondere Art der Hybridisierung, für die die “Crack”-Gruppe steht, nicht ohne Bedeutung. Interessant ist nämlich, dass unter den im Manifest und in den verschiedenen Interview-Texten angegebenen Vorbildern und Lektüren der großen französischen Erzähler Flaubert und Proust, die schon die Boom-Autoren im Munde führten, neben den Borges-Lektüren Chesterton, Kafka und Fritz Mauthner und neben dem Cortázar-Vorbild Robert Musil plötzlich eine Reihe von Namen mitteleuropäischer Autoren genannt werden, deren Kenntnis man in Mexiko nicht vermutet hätte: von Hermann Broch ist da die Rede, von Max Brod und von Joseph Roth, um nur einige wenige zu nennen. Damit stimmt, wie oben gezeigt, auch die Wahl der Schauplätze in den neu-

esten Romanen überein. Offensichtlich durch eine von der Literatur (del Paso) und dem Journalismus (Pérez Gay) vorbereitete Welle des Interesses für die Kultur des früheren Mitteleuropa gibt es wenigstens in intellektuellen Kreisen Mexikos eine Art Faszination für diese für Lateinamerikaner "exotische" Welt. Die "Nuancierung" des hybriden Territoriums Lateinamerika bei der mexikanischen "Crack"-Gruppe scheint daher weniger US-amerikanisch globalisiert zu sein als vielmehr ein – durchaus auch schon bei Borges anzutreffendes – Interesse an unserer eigenen, mitteleuropäischen Kultur zu verraten.

Gerade dieser Gruppe ist es um die Jahrtausendwende gelungen, ganz massiv über das spanische Verlagswesen nach Europa einzudringen; so sehr, dass die spanische Tageszeitung *El Mundo* am 2.4.2000 sogar von einer "Azteken-Invasion" sprach und einen neuen "Boom" am Horizont heraufdämmern sah. Hier scheint sich die Geschichte zu wiederholen, denn wieder einmal wird eine europäische Modewelle lateinamerikanischer Literatur durch den Erfolg in Spanien, durch spanische Verlage und spanische Literaturagenten ermöglicht – aber natürlich ist für den Erfolg der Autoren im deutschen Sprachraum auch die Wahl ihrer Themen nicht ohne Bedeutung. Volpis *Klingsor-Paradox* nimmt sich der Probleme der deutschen Vergangenheitsbewältigung in einer so angenehm spielerischen Weise an, dass der Publikumserfolg nicht überrascht.

Überraschen mag allenfalls die Tatsache, dass man diesen Roman anfänglich auch noch mit "Empfehlungen" der Boom-Generation auszustatten müssen glaubte. Drei Zitate auf der deutschen Volpi-Website mögen das belegen:

Carlos Fuentes über Jorge Volpi:

Jetzt kann ich mich getrost zur Ruhe setzen, denn nun habe ich meinen Nachfolger gefunden.

Gabriel García Márquez zu Jorge Volpi:

Ich möchte den einzigen Schriftsteller beglückwünschen, der besser ist als ich.

Guillermo Cabrera Infante:

Das Klingsor-Paradox ist ein meisterhaftes Beispiel der Kunst, die ich "Wissenschaftsfusion" nennen will. Die Verschmelzung der Wissenschaft mit Geschichte, Politik und Literatur zur Bildung dessen, was wir als Kultur bezeichnen. Dies ist ein deutscher Roman, verfaßt in spani-

scher Sprache. Die Charakterisierung seiner Figuren – seien es fiktive oder historische – mißlingt Jorge Volpi nicht ein einziges Mal, und alles wird von jenem Element zusammengehalten, das im Kino und in vielen Romanen und Dramen so wesentlich ist: der Spannung. Die Frage, was geschehen wird, *what comes next*, läßt uns keine Ruhe. In diesem Sinne ist der Roman ein Meisterwerk.²

Fuentes und García Márquez – wenngleich zumindest letzterer unter Unterschlagung jeglicher Ironie – scheinen hier sozusagen selbst zu verkünden, was das *Newsweek*-Heft in Bezug auf Fuguet unters Volk gebracht hatte: Der magische Realismus ist tot, es leben die “würdigen Nachfolger”, die aber sozusagen in einer Art Adoptivkaisertum von den alten Größen des Booms ausgewählt und gesalbt werden. Cabrera Infante schließlich liefert ein danach in vielen Rezensionen abgewandeltes Diktum, das die Verkaufsstrategie erst so recht komplettiert: “Dies ist ein deutscher Roman, verfaßt in spanischer Sprache.” Der Satz ist angekommen – in mehr als der Hälfte aller Rezensionen wird er direkt oder indirekt zitiert, und sei es nur in Ernst Peter Fischers ungläubigem Staunen in der *FAZ*-Rezension:

Ob man es glaubt oder nicht: Jorge Volpi, der Autor der mehr als fünfhundert Seiten, die auch noch die Suche nach dem Heiligen Gral unternehmen und weder Kundrys Fluch noch Klingsors Rache vergessen, kommt aus dem fernen Mexiko [...] (Fischer 2002).

Erkannt wird auch die Absage an den *macondismo*, was die Rezensenten freilich gerne gleich zu der Abkehr vom “Lateinamerikanischen” schlechthin vergrößern: “Mit ‘Das Klingsor-Paradox’ lässt nun der Mexikaner alles Lateinamerikanische links liegen und schreibt auf Spanisch einen durch und durch deutschen Roman” (Maurer 2001). Da kann einem angst und bang werden um das “Lateinamerikanische”, an dessen erzählerische Urkraft man sich bei Reich-Ranicki so schön gewöhnt hatte. Zaghaft fragen denn auch die Rezensenten Bopp und Dohner in der *Aargauer Zeitung*: “Vielleicht wäre das aber das einzig Lateinamerikanische daran? Dieser ungebrochene Glaube an die erzählerische Kraft?” (Bopp/Dohner 2001).

Die meisten Rezensenten bringen freilich auch noch die zweite Botschaft hinüber, analog der *Newsweek*-Titelgeschichte: “Fertig magischer Realismus. Jetzt wird alles neu”, schreibt der Rezensent des

2 Alle Zitate von der deutschen Volpi-Website <www.volpi.de/presse.html> (18.05.2006), die natürlich vom Verlag (Klett-Cotta) gestaltet wird.

Bund kurz und schockierend, was Rainer Traub im *Spiegel* denn doch nicht so hingehen lassen kann: "So viel Ehrgeiz ist verwegen" (Traub 2001). In der Tat hat sich die deutsche Kritik mit diesem Aspekt des Romans schwer getan, eben deshalb, weil Volpis Buch gerade kein deutscher Roman ist, sondern es sich herausnimmt, als lateinamerikanischer Roman über ein zutiefst deutsches Problem zu sprechen, als wäre das einem "herkulischen Literatur-Kaziken" (Bopp/Dohner 2001) aus Mexiko so mir nichts dir nichts erlaubt. Die Verblüffung über dieses Faktum lässt viele Rezensenten kaum zu dem eigentlichen Thema des Romans – die viel innovativere Verquickung von Naturwissenschaft und Literatur – kommen, aber immerhin, wie erwähnt, wenigstens die wie auch immer mit Fragezeichen versehene Feststellung von der Ablösung des magischen Realismus als lateinamerikanischem Paradigma den deutschen Lesern näher bringen – obwohl in denselben Zeitungen auf den Bestsellerlisten noch immer als einzige Lateinamerikaner unter den ersten zehn Isabel Allende und Paulo Coelho aufscheinen.

In alledem – so viel kann wohl als Zwischenbilanz gesagt werden – drückt sich noch immer ein sehr klares Verhaftetsein in alten Schablonen aus: Das besondere an den "Crack"-Leuten ist nicht ihr – wie auch immer innovativer – eigener Weg, sondern bloß die Tatsache des Ausbruchs aus diesen Schablonen, so dass diese zumindest *ex negativo* noch immer unentbehrlich bleiben. Der deutsche Weg ist hier übrigens – trotz der "deutschen Thematik" – kein so eigener, denn auch die spanische Kritik hebt immer wieder gerade das, die überraschende Abkehr von den gewohnten Wegen der lateinamerikanischen Literatur, hervor. Zu erwähnen ist aber ein anderes Faktum: Volpis *Klingsor* ist das einzige Buch der "Crack"-Gruppe, das in den USA auf Englisch erschienen ist – und das erst 2002 und wohl nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass darin ja eben nicht nur die deutsche Wissenschaft, sondern auch die Situation in Princeton vor und während des Zweiten Weltkriegs beschrieben wird. In der Präsentation und den zitierten Rezensionen findet sich freilich nur dieser Hinweis, keine auch nur angedeutete Verbindung zu dem "Paradigmenwechsel" fort vom magischen Realismus, wie er für die "McOndo"-Gruppe üblich ist. Allein auf der Ebene der beiden Gruppen zeigt sich also eine völlig unterschiedliche Wahrnehmung in den beiden "Zentren" diesseits und jenseits des Atlantiks: Das "neue Lateinamerikanische" der "McOndos" wird in den USA, nicht aber in Europa beziehungs-

“McOndos” wird in den USA, nicht aber in Europa beziehungsweise in Deutschland rezipiert; das neue Selbstbewusstsein der “Crack”-Autoren wird in Deutschland beziehungsweise in Europa, aber nur sehr zögernd in den USA zur Kenntnis genommen.

Ich komme nun abschließend zu den zwei erwähnten Autoren, dem kürzlich verstorbenen Roberto Bolaño und Federico Andahazi aus Argentinien, der vom Alter her zu Fuguets oder Volpis Gruppe passen würde. Interessant ist zunächst die Reihenfolge der Übersetzungen ins Deutsche bei Bolaño: Nicht sein *opus magnum*, der mit dem “Rómulo-Gallegos-Preis” ausgezeichnete Roman *Los detectives salvajes* macht den Anfang, sondern die beiden mit deutschen Themen, aber auch mit der Pinochet-Diktatur und der aus der demokratischen Wende resultierenden, den Deutschen so vertrauten Vergangenheitsbewältigungsproblematik verbundenen Romane *Die Naziliteratur in Amerika* (dt. 1999) und *Stern in der Ferne* (dt. 2000). Erst kurz vor Bolaños Tod erscheinen die *Wilden Detektive*, in denen die Diaspora lateinamerikanischer Intellektueller in Zeiten von Diktaturen und Auslandsschuld zwangsläufig zu einer Globalisierung der Schauplätze führt. War es in der oft mit Bolaños Roman verglichenen *Rayuela* von Cortázar noch eine Bipolarität zwischen Paris und Buenos Aires, so ist nun ganz Europa, Israel, Afrika neben Mexiko als Schauplatz vertreten, vor allem aber intertextuell präsent. Auch hier reagiert die Kritik verblüfft – und kein anti-macondistisches Manifest hilft bei der Bewältigung dieser Verstörung. Kein Wunder also, dass die Kommentare sehr unterschiedlich ausfallen.

Ich zitiere einige der sprechendsten – beginnen wir mit der beruhigenden Eingliederung in das altgewohnte *macondismo*-Schema:

„Die wilden Detektive” sind maßlos, bizarr und fiebrig wie die Urwälder und Metropolen Südamerikas, und so lässt sich dieses Manifest des viszeralen Realismus mit Fug und Recht den Meisterwerken des Magischen Realismus zur Seite stellen (Halter 2002).

Wem das angesichts von Bolaños kritischer Ironie, Polyperspektivität und spielerischer Intertextualität doch zu reduktionistisch erscheint, der darf an alles anschließen, was man kennt:

Formal ist dieser Roman eine virtuose Mischung aus den beiden rivalisierenden Impulsen der lateinamerikanischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, für die Jorge Luis Borges und Garcia Marques [*sic*] stehen (Kunisch 2002).

Und wer sich eine solche Synthese nicht ausmalen kann oder will, der lässt sich vielleicht mit Unverbindlichkeit trösten, die zitiert, ohne daran zu binden:

Für "Die wilden Detektive" hat Roberto Bolaño den Rómulo-Gallegos-Preis bekommen, einen der wenigen prestigereichen Literaturpreise der spanischsprachigen Welt; zu Recht. Weil er die Tradition großartiger lateinamerikanischer Literaturromane weiterführt, ohne in Ehrfurcht zu erstarren (Buschmann 2002).

Manche Rezensenten lassen sogar auch hier einen Paradigmenwechsel ahnen, ohne zu sagen, wohin der führen soll:

Roberto Bolaño steht für eine junge Generation südamerikanischer Autoren, die aus den poetischen Gehäusen des Mythos wie des Logos ins Offene aufgebrochen sind (Breitenstein 2002).

Sie sehen: auch Bolaño hat die Rezensenten in eine ziemliche Verunsicherung gestürzt, aus der sich nur wenige retten, wie etwa Paul Ingendaay in seiner *Stern der Ferne*-Rezension in der *FAZ* (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) vom 21.3.2000, in der er zu Recht das deutlich erkennbare Vorbild Borges hervorhebt, aber auch die Emanzipation des durchaus politischen Autors Bolaño von den politischen Boom-Aspekten:

Es könnte sein, dass sich der Leser nach diesem beeindruckenden Roman von anderen Büchern zum Thema – ihren Tätern, ihren Opfern, ihrem moralischen Recht und ihrer moralischen Platitude – sehr gelangweilt fühlt (Ingendaay 2000).

Und wieder sei der Vergleich zwischen den USA und Europa bemüht: Es ist doch einigermaßen verwunderlich und zugleich signifikant, dass die erste größere Bolaño-Übersetzung in den USA erst nach seinem Tod erschienen ist – und sein letztes, noch nicht in Deutsch vorliegendes Buch *Nocturno de Chile* betrifft, während die *Detectives salvajes* noch immer der Übersetzung harren. Auch der von Borges beeinflusste, kritische und spielerisch-intellektuelle Bolaño hat bislang also eher eine europäische Leserschicht erreicht als eine US-amerikanische.

Der Borges-Bezug gilt auch für den letzten Autor, den ich hier behandeln möchte: den Argentinier Federico Andahazi, der – selbst Psychoanalytiker – eine geradezu neurotische Schreibhemmung angesichts des Übervaters Borges bezeugt, die er schließlich überwunden hat, weil man zwar nicht besser als Borges schreiben könne, das aber

kein Grund sein dürfe, auf das Schreiben überhaupt zu verzichten. Andahazi hat eine interessante Mischung aus historischem und erotischem Roman entwickelt, gespickt mit einer spielerischen Intertextualität, die man wohl von vornherein nicht im Kontext des *macondismo*, sondern allenfalls der argentinischen *literatura fantástica* lesen kann. Der Skandal seines Erstlings *El anatomista*, dem ein wichtiger Literaturpreis zuerkannt und wegen unmoralischen Inhalts danach wieder aberkannt wurde, ist sattem bekannt. Interessant ist freilich, dass in den Rezensionen dieses Buches der europäische Charakter hervorgehoben und zugleich dazu verwendet wird, den Roman an die Peripherie zu drängen, als epigonal zu lesen:

Natürlich ist es kein Zufall, dass der Autor dieses auf den letzten Ausläufern der Eco-Welle schwimmenden, augenzwinkernden und witzigen philosophie-pornographischen Romans Psychoanalytiker ist (Pfohlmann 1999).

Aber immerhin hat er uns damit ein spannendes, gescheites Buch beschert, das sich durchaus an europäischen Vorbildern wie Süskind oder Eco messen kann (Pollanz 1999).

Die Feststellungen sind verräterisch, denn das “europäische Vorbild” Eco ist, wenn überhaupt, ein solches wohl nur über das gemeinsame Modell Borges. Der hat freilich keinen historischen Roman geschrieben, und den “neuen historischen Roman” Lateinamerikas hat man hierzulande viel zu wenig zur Kenntnis genommen, als dass man einem Argentinier einfach so, ohne Epigontum, zubilligen könnte, einen stilistisch perfekten Roman über die europäische Renaissance zu schreiben, der mit den Diskursen dieser Zeit tatsächlich ähnlich virtuos spielt wie Eco. Hinzugefügt sei, dass Andahazi im Unterschied zu Bolaño und den “Crack”-Autoren, wohl auch wegen der massiven erotischen Komponente seiner Bücher, in den USA sehr wohl zeitgleich wie in Europa verlegt worden ist.

Ich fasse zusammen:

1. Nach der akademischen Kritik hat auch das Feuilleton und die Tagespresse in Deutschland auf den Spuren der USA zur Kenntnis genommen, dass die lateinamerikanische Literatur nicht mehr ausschließlich an den Boom-Rezepten gemessen werden kann, von denen eigentlich nur das Borges-Modell noch eine gewisse – mittlerweile kontinentale – Relevanz besitzt. Das heißt jedoch nicht, dass die Formeln des magischen Realismus obsolet wären. Sie

werden vielmehr noch immer zur Bestimmung, Benennung, Einordnung der Texte wenigstens *ex negativo* verwendet.

2. Die programmatisch vom *macondismo* sich abgrenzenden Gruppen werden in den USA und in Europa ganz unterschiedlich zur Kenntnis genommen. Ist es in Deutschland wie in Europa vor allem die "Crack"-Gruppe, die über spanische Verleger auch hierzulande präsent ist, wohl auch aufgrund der "uns" betreffenden Themen, so konzentriert sich die US-Kultur hauptsächlich auf die "McOndo"-Gruppe. Ein Autor wie Bolaño, der "nur" extreme Präzision des Schreibens und eine kreative Weiterentwicklung von Borges-Einflüssen zu bieten hat – "Vielleicht wäre sogar Borges, wenn er Neid gekannt hätte, darauf neidisch gewesen", schreibt Ingendaay in der *FAZ* (Ingendaay 2000) –, kommt zunächst in Deutschland und danach erst allmählich in den USA heraus, ein Autor wie Andahazi, der dazu Skandal und Erotik als "Promotion-Konzept" mitbringt, wird gleichzeitig rezipiert.

Alles in allem: Die Klischees sind in Bewegung gekommen, aber nicht überwunden, interessant ist aber die neue ausgeprägte "Bipolarität" des Zentrums zwischen den USA und Europa. Ich denke, man sollte sich bemühen, diese ein wenig zu überwinden und vor allem die *US-Latin Literature* stärker als bisher üblich als "neue lateinamerikanische Literatur" zur Kenntnis zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- Bopp, Christoph/Dohner, Max (2001): "Die kritische Lebensmasse zur Kettenreaktion". In: *Aargauer Zeitung*, 10.10.2001.
- Breitenstein, Andreas (2002): "Poeten am Rande des Nervenzusammenbruchs. Roberto Bolaños großer Roman 'Die wilden Detektive'". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.04.2002.
- Buschmann, Albrecht (2002): "Der einzige freie Geist an der Uni". In: *Die Welt*, 16.11.2002.
- Fischer, Ernst Peter (2002): "Heini, Hitler und Heisenberg. Jorge Volpi und die Lüge in den Zeiten der Atomphysik". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.12.2002.
- Fuguet, Alberto/Gómez, Santiago (1996): "Prólogo libro McOndo. Presentación del país McOndo". <<http://www.marcosymarcos.com/macondo.htm>> (18.05.2006).
- Halter, Martin (2002): "Wühlen in den Eingeweiden". In: *Tages-Anzeiger Zürich*, 11.05.2002.

- Ingendaay, Paul (2000): “Hinter dem Schleier von Zentimeterwahrheiten”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.03.2000.
- Kunisch, Hans-Peter (2002): “Mit Lanzen und Pfeilen piclesacken. Roberto Bolaños monumentaler, hinreißender Literaturbetriebs-Roman ‘Die wilden Detektive’”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 05.06.2002.
- Manifiesto del Crack* (2000). <<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>> (18.05.2006).
- Maurer, Roland (2001): “Sex and Crime mit Planck, Einstein und Bohr”. In: *Der Bund* (Bern), 25.10.2001.
- Pfohlmann, Oliver (1999): “Der Zauberschlüssel zum Frauenherz. Federico Andahaz entdeckt das ‘Land der Venus’”. In: *literaturkritik.de*, 1, 7.
- Pollanz, Wolfgang (1999): “Lustzentrum und Liebe”. In: *Wiener Zeitung*, 07.05.1999.
- Rössner, Michael (1988): *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Athenäum.
- (1991): “Fernando del Paso: Realismo loco o lo real maravilloso europeo”. In: Kohut, Karl (Hrsg.): *Literatura mexicana hoy*. Frankfurt/Main: Vervuert, S. 223-229.
- (1992): “‘Nuestra América’ und das ‘exotische Europa’. 1492 in der lateinamerikanischen Perspektive des letzten Jahrzehnts am Beispiel von Abel Posse ‘Los perros del paraíso’”. In: Matzat, Wolfgang/Graf, Marga/Rössner, Michael (Hrsg.): *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität (Vorträge der Sektion “1492” des Deutschen Hispanistentags Göttingen 1991)*, Band 2. Kassel: Reichenberger, S. 45-58.
- (Hrsg.) (2005): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, 2. erg. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Traub, Rainer (2001): “Codename Klingsor”. In: *Der Spiegel*, 19.11.2001. <<http://www.volpi.de/presse.html>> (18.05.2006).